

IMAGENS EM CONTRAPONTO: UM ESTUDO DE SEMIOLOGIA ICÔNICA APLICADO A FOTOGRAFIAS DE IMPRENSA¹

Milton Chamarelli Filho

Abstract

The present work is an investigation of photos published in a widely read magazine in Brazil, in a period previous to the presidential elections of 1994. Based on semiological analysis, we attempted to observe strategies which can add to the candidates' profile through their wives' images.

Key words: Visual design, iconic semiology, political discourse.

1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O presente trabalho tem por objetivo o estudo de fotografias publicadas na revista *Veja*, de 21 de setembro de 1994. Fotografias de Ruth Cardoso, sobre a qual é feita uma extensa reportagem, e fotografias de Marisa Letícia Lula Casa da Silva, sobre a qual, na mesma revista, é feita uma reportagem paralela, não-anunciada previamente, mas que face ao contexto em que está inserida, nos fez pressupor uma estratégia de imprensa que consiste no cotejo entre dois grupos de imagens.

A escolha do *corpus* do nosso trabalho se justifica em virtude da dupla dimensão espacial na qual se instaura a fotografia: a sónica e a referencial. Por se tratar de um elemento sónico, parte da constituição histórica das representações sociais brasileiras, procuramos observar como a fotografia pode 'argumentar' em função dessas representações.

Situamo-nos, portanto, não como interlocutores das fotografias, mas como mediadores de uma relação que pode acontecer através do tempo.

¹ Comunicação apresentada no *III Encontro Nacional de Interação em Linguagem Verbal e Não-Verbal: Análise de Discurso Crítica*. Brasília, 1998.

Se nos é lícito fazer um estudo de imagens fotográficas, o que nos permite não é outra possibilidade senão “a sua dupla posição conjunta de realidade e passado” (Barthes, *apud* Dubois, 1994: 48).

Considerando-se que o estudo de imagens faz parte das representações socioculturais e que, através da sua ‘leitura’, pode-se fazer um inventário de *conotadores* que remetem a uma forma de percepção da realidade, procuramos estabelecer nossa pesquisa dentro dos parâmetros da Semiologia Icônica (desde os textos fundadores de Roland Barthes (1961, 1964), Anne-Marie Houdebine (1994) e através dos trabalhos da Sociosemiótica de A. Sempreni (1996).

O instrumental metodológico foi utilizado em função de dois pontos-de-vista: o da Sociosemiótica de A. Sempreni (1996), segundo o qual “os instrumentos e métodos analíticos serão evidentemente escolhidos em função das características e propriedades do *corpus*” (Sempreni, 1996: 13).

Com base na análise do *corpus*, propomos um contraponto entre imagens estabelecido entre índices de conotação com outro grupo de fotografias. Trabalhamos também com o instrumental desenvolvido por Anne-Marie Houdebine (1994), através do qual: 1) isolamos os extratos icônico e lingüístico; 2) descrevemos cada extrato separadamente, embora o segundo não seja de nosso interesse neste trabalho; 3) procedemos à interpretação do extrato icônico conforme os aparelhos conceituais das teorias mencionadas.

1.1. O ‘PANO DE FUNDO’ DA DESCRIÇÃO

A menos de quinze dias das eleições presidenciais de 1994, no Brasil, era publicado mais um exemplar da revista *Veja*, tendo como principal matéria uma reportagem, na seção *Perfil*, sobre Ruth Cardoso, mulher do então candidato Fernando Henrique Cardoso. Antes de mais nada, é importante ressaltar algumas características da revista citada: revista de circulação nacional, de generalidades, que atinge um público principalmente de classe média e classe média alta, tendo, portanto, uma parcela considerável de responsabilidade sobre o fenômeno que se chama *formação de opinião*.

Próximo ao pleito, em qualquer eleição, é sabido que se entra no famoso ‘jogo do *vale-tudo*’, à procura da captação dos votos dos indecisos. São deixadas para esse momento de maior disputa as estratégias mais fortes

das campanhas dos candidatos, onde qualquer deslize ou vantagem pode representar uma perda ou um ganho significativos em relação a esses votos.

Em uma sociedade democrática ou que se pretende democrática, é predizível que a mídia tenha um papel fundamental quanto à informação divulgada pelos seus veículos: jornal, televisão, revistas. Além do mais, a mídia desempenha um papel de criadora de hábitos, de formadora de opinião e gostos comuns, considerando o número limitado de pessoas que controlam esses órgãos de comunicação.

Na mídia, são introduzidas, portanto, as matérias ‘informativas’ sobre candidatos às eleições, e é mais ou menos nítido o fato de que a predileção por algum pretendente a um cargo seja traduzida, dentro dos veículos, por ‘informações’ que são, manifestamente, tendenciosas; desde elogios subliminares até a segregação de fatos, de acontecimentos que envolvem o candidato que se opõe àquele ‘escolhido’ pela emissora de TV, revista, jornal ou rádio. Nesse sentido, a quantidade de informação (‘válida’) dada para um candidato pode representar uma propaganda com efeitos subliminares talvez tão eficazes quanto aqueles manifestos pela propaganda oficial, cuja parcela legal de tempo, do qual cada partido dispõe, é distribuída por sua representatividade. Afora os horários de propaganda eleitoral gratuita, não disporíamos, portanto, de outras informações sobre os candidatos. Como não há propaganda gratuita em revistas e jornais, nestes, a propaganda eleitoral convive com as matérias de informação. De toda a forma, o ‘peso’ que a informação representa em cada veículo, tendo em mente as devidas proporções de alcance e limite que parecem ser semelhantes, está na mesma estratégia de informar.

Estamos denominando ‘estratégia de informar’ as diferentes maneiras de se abordar um mesmo fato. Por exemplo, o *Jornal Nacional*, da Rede Globo de Televisão, no período que antecedeu as eleições do 2º turno de 1992, apresentou da seguinte maneira as formas de lazer dos candidatos à presidência Fernando Collor de Melo e Luis Inácio Lula da Silva: primeiro, aparece Collor em sua biblioteca particular folheando livros, depois, Lula jogando bola.

Portanto, neste trabalho estamos diante de uma estratégia de informar semelhante: a apresentação das futuras primeiras-damas Ruth Car-

doso e Marisa, esta apresentada sem sobrenome, que será o principal enfoque deste trabalho.

1.2. CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS A RESPEITO DA DESCRIÇÃO

Trabalhamos aqui com um compósito de 5 fotos, divididas em dois grupos: três delas relacionadas a Ruth Cardoso e duas relacionadas a Marisa. Mesmo em proporções diversas, os grupos formam um contraponto significativo (o contraponto existe mesmo em função da falta de proporção).

Nossa hipótese é que um contraponto entre imagens é estabelecido com uma estratégia de comparação entre duas imagens ou dois grupos de imagens.

Na estratégia de contraponto, não é tanto o papel de *índice de conotação* em função de um referente que é considerado, mas o papel daquele em função de outros índices de conotação de outro referente. Assim, um índice de conotação remete a outro. Aqui não se está falando de contigüidade física ou de proximidade do referente, mas de contigüidade de um índice em relação a outro. E, ao contrário de uma visão especular, no sentido de imagem refletida, que poderia ser estabelecida com o referente.

1.3. DESCRIÇÃO

FOTO 1 - RUTH CARDOSO NA BIBLIOTECA DO CEBRAP

Nesta foto, Ruth Cardoso está de perfil, de frente para uma estante contendo livros. A foto foi tirada, por trás de outra estante. Esta delimita e centraliza a figura de Ruth Cardoso na foto (aqui há dois enquadramentos: aquele que é feito através da objetiva e o segundo que é feito através da



estante). Este segundo enquadramento lhe dá um certo ‘ar de intelectualidade’. Ela usa blusa amarela, contrapondo-se assim à tonalidade não muito clara do ambiente.

FOTO 2 - RUTH CARDOSO COM UM BUQUÊ DE FLORES



Ruth Cardoso está de perfil, em pé, sorrindo. Usa uma blusa ou um vestido estampado, discreto, e um colar de pérolas. Atrás dela, há três homens. Ao lado direito de Ruth Cardoso delimita-se um espaço entre a margem da foto e seu rosto. Neste espaço, há três marcas da campanha de Fernando Henrique: um ‘bottom’ no lado esquerdo do peito de um homem que está diagonalmente atrás dela, uma faixa amarela que, pela tonalidade, é semelhante à cor utilizada na campanha de FHC e, por fim, um cartaz deste candidato no qual se percebe a sua foto (nesta, ele aparece com a mão direita estendida, aberta — símbolo gestual da sua campanha). Há aqui uma perspectiva de afunilamento do campo de visão, uma visão em profundidade que direciona nosso olhar: de Ruth Cardoso para Fernando Henrique.

FOTO 3 - RUTH CARDOSO E FERNANDO HENRIQUE SENTADOS NO SOFÁ

Fernando Henrique e Ruth Cardoso estão de pernas cruzadas. Ele veste terno e ela, um vestido vermelho, sandália preta e relógio. Foram fotografados no apartamento de São Paulo. Pela distância entre o sofá e a mesa que se situa atrás, há dois ambientes. Aparecem aqui um vaso de plantas, uma passadeira, algumas cadeiras e uma mesa de centro.



FOTO 4 - MARISA LETÍCIA LULA CASA DA SILVA AO LADO DE UM BANHEIRO

Marisa está situada à direita e tem o corpo voltado para o lado esquerdo da foto. Encontra-se provavelmente na entrada de um banheiro, já que na parede, colocada atrás dela, está escrito ‘←ELE’ com a seta indicando para a entrada da porta. A característica que mais se sobressai neste ambiente é o aspecto humilde do local: paredes e grades não pintadas, reboco caindo abaixo do nome ELE.



Para acentuar mais este aspecto, acrescente-se o fato de que há mais cinco pessoas na foto, das quais três são crianças, só de ‘short’ ou de bermuda. Um dos meninos usa um ‘short’ muito pequeno para o seu tamanho (o que está situado mais à esquerda da foto). No fundo, à esquerda, atrás da construção, aparece um terreno sem vegetação, o que permite deduzir um clima agreste,

um local pobre. Marisa está em pé, como que tivesse acabado de sair do banheiro, parada entre duas grades, com os braços formando um ângulo de aproximadamente 90 graus, tendo suas mãos quase juntas. Usa óculos escuros e brinco. Os cabelos estão presos, usa camiseta preta e sobre esta uma blusa estampada semelhante à padronagem ‘de oncinha’. Debaixo do seu braço esquerdo há uma carteira. Em seu pulso usa um relógio e uma fita branca. Usa calça ‘jeans’, cuja etiqueta legível está escrita verticalmente em sua calça: PAKALOLO. Marisa está com a boca entreaberta.

FOTO 5 - LULA E MARISA EM UMA MESA DE BAR

Lula está sentado como que mostrando ou demonstrando alguma coisa para Marisa, já que ele aponta com uma faca em direção a um guardanapo no centro da mesa. A mesa é forrada com uma toalha branca e sobre ela um pano vermelho, de modo a formar um losango dentro de um retângulo, composição geometricamente semelhante à bandeira do Brasil. Quase no centro dessa toalha vermelha, há um cinzeiro de plástico preto. Ao lado dos dois pratos, dois garfos. Na frente da mesa, na parte



inferior da foto, aparece uma cadeira com leves escoriações na pintura. Lula usa um blusão entreaberto e a manga do braço direito levantada. Seu braço direito está por debaixo da mesa. Marisa está usando ‘blazer’ amarelo. Seus pés estão descalços, estão como em uma posição de descanso. Apóia seus pés sobre um dos calçados, ficando o outro pé descoberto. Observa-se que, por trás de Lula e de Marisa, há uma parede de tijolinho com um quadro contendo, provavelmente, uma gravura em papel.

2. INTERPRETAÇÃO: O CONTRAPONTO

Considerando-se que, na matéria da revista *Veja*, há uma proporção de três fotos de Ruth Cardoso para duas de Marisa, optamos pela descrição das três primeiras fotos daquela em cotejamento com a descrição da primeira foto desta, e também pela descrição da última foto da reportagem sobre Ruth Cardoso em contraposição com a segunda foto da reportagem sobre Marisa.

Como estamos trabalhando com um contraponto, que assim foi chamado em função da apreensão de uma estratégia comparativa entre imagens, propomo-nos então, a procurar *índices de conotação* entre os grupos de imagens comparadas.

O que pode remeter então à construção dos imaginários socioculturais, dentro do contexto em que as fotos estão situadas, é passível de receber uma interpretação, a partir de um correlato que remeta à construção de valores instituídos nesses imaginários. Um índice remete a outro. Há uma 'lógica de representações', um código de comportamento, um sistema de valores, uma forma de percepção que estão todos subjacentes à construção das fotos e que é, ao mesmo tempo, o que se mostra, o que se dá a ver.

Lidar com a forma de concatenação destes índices é verificar um pequeno ponto de uma realidade social que se apresenta tão complexa quanto 'sui generis', pois, ao mesmo tempo em que cada um deles é a interação imediata com um fato (no caso, as eleições presidenciais), eles fazem movê-lo sob nossos olhos (a forma de como essas eleições são apresentadas, já que a finalidade destas fotos não é tão somente informar). E aqui convém falar um pouco sobre conotação na fotografia. Ao mesmo tempo em que ela é uma mensagem sem código, como diria R. Barthes, ela conota. Isto implica dizer que não há um código de representação que se interponha entre ela e sua leitura. Por outro lado, o tratamento que é dado a ela, tanto na produção quanto na recepção, faz com que ela seja uma mensagem conotada. Uma das formas de se constituir a conotação, entre os grupos de fotos propostos, diz respeito à forma de como elas estão estruturadas em seqüência, sua *sintaxe*: o encadeamento no qual uma coerência entre fotos é articulada entre os grupos de fotos na reportagem sobre Ruth Cardoso.

A princípio, nas fotos de Ruth Cardoso, há traços de austeridade e de sobriedade que são revelados nos ambientes onde ela foi fotografada, na roupa que ela usa, na forma de olhar, na construção do seu passado, na composição do seu comportamento e na caracterização do perfil do homem que está ao seu lado. Estes, acreditamos, são traços comuns que remetem à construção de um universo de significação dentro da reportagem, permitindo fazer a comparação entre ela e Marisa. Assim, por outro lado, Marisa apresenta uma roupa simples, tem a maior parte do seu cabelo preso por elástico e uma outra parte solta, em desalinho. Foi fotografada em um local pobre, agreste, não aparece lendo. Entre os *objetos* captados pela câmera fotográfica que apresentou o mundo de Ruth Cardoso, há bibliotecas, flores, cordão de pérolas. Entre os objetos captados que apresentam o mundo de Marisa, há calça ‘jeans’, um banheiro masculino e crianças pobres.

Um reforço dos traços de austeridade e sobriedade é caracterizado pelo jogo de luzes das fotos de Ruth Cardoso, a claridade discreta dos ambientes fechados, o jogo entre claro e escuro. Já, ao contrário, na foto de Marisa, há nitidez de um espaço revelado, como se a foto se colocasse como “isso é tudo que eu tenho a dizer”.

Outro ponto de comparação corresponde à correlação da última foto da reportagem sobre Ruth Cardoso com a foto em que aparecem Lula e Marisa em um restaurante. O que mais nos chama a atenção é o caráter de encenação nas duas fotos. Em ambas, os presidentiáveis aparecem ao lado direito das suas esposas. Os traços aqui continuam sendo os de austeridade e de sobriedade. Na primeira foto, Fernando Henrique e Ruth aparecem sentados em um sofá, em uma sala ampla e espaçosa com dois ambientes. Fernando Henrique aparece de terno e gravata, tem as pernas cruzadas, sorri. Ruth, um pouco mais à vontade, também está sorrindo, tem as pernas cruzadas.

Na foto em que Lula e Marisa aparecem em um bar simples ou pizzaria, o que nos chama a atenção, comparando-se à foto a qual acabamos de mencionar, é que os traços de sobriedade e de austeridade não estão aqui presentes. O fato de ser um local simples, de Lula usar camisas de mangas arregaçadas, de haver sobre a mesa um galheteiro com azeite (ou óleo com-

posto de baixo preço), de haver uma cadeira com arranhados em torno da superfície do verniz ou da pintura, e o principal deles, o fato de Marisa estar com os pés para fora do sapato, indicando uma atitude fora da etiqueta, contribuem (são significantes) para que possamos não evocar, ao ‘lermos’ nestas fotos, os traços de austeridade e de sobriedade. Em nenhuma foto, Ruth Cardoso aparece à vontade, com os pés para fora do sapato. De alguma forma, vamos encontrar os traços de austeridade e de sobriedade em todas as fotos em que Ruth Cardoso aparece.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O maior problema ao se concluir um trabalho de aplicação de conceitos da Semiologia Icônica é, com certeza, a noção de que faltou algum ponto a ser abordado. A polissemia da imagem dá margem a múltiplas hipóteses que vão sendo construídas, desconstruídas e reconstruídas. Por ora, temos o receio de ingressar no ‘frisson da análise’, e descambar para uma hipótese para fora do escopo que nos propomos a conjecturar. É um trabalho subjetivo, embora não subjetivista, conforme lembra A. Semprini (1996). Mas acreditamos que é através desse jogo, que nos conduz entre a percepção da imagem e a teoria, que passamos a construir o objeto, a lapidá-lo. Esta tarefa é duplamente complicada para quem se vê no papel de analista, já que ele(a), ao mesmo tempo, lida e vive com valores nos quais está imiscuído, e tem por tarefa colocá-los à luz de uma teoria.

Principalmente complexo é lidar com a fotografia, já que na sua própria constituição ela encerra uma espécie de ‘paradoxo existencial’ (paradoxo fotográfico descrito por R. Barthes) através do qual, na verdade, nos vemos sem saber que estamos sendo olhados ou capturados pelo olhar ou por uma forma de olhar.

As hipóteses, nossos ‘obstáculos epistemológicos’, fazem parte deste trabalho, e é muito mais difícil não lidar com elas, pois aí talvez estivéssemos imersos em uma redoma de um sistema de valores, na qual não seria permitido ver senão o que é unicamente refletido nesse sistema. Sistema no qual acreditamos como crença, nunca além dele. O sistema de

valores é fluido e perpassa todo significante. Mas a tarefa não é a de mostrar os significantes imersos em toda a sua complexidade, mas sim a de verificar até que ponto estes significantes estão estruturados como uma lógica específica da realidade: desconstituída e reconstruída pela Semiologia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barthes, R. Rhétorique de l'image. *Communications*, 4. Paris, Seuil, 1964.
- _____. A mensagem fotográfica. In: *Teoria da cultura de massa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- _____. *A câmara clara*. Lisboa: Edições 70, s/d.
- Dubois, P. *O ato fotográfico*. Campinas: Papirus, 1994.
- Houdebine, A.-M. Panzani revisitée. *Mscope*, 8. Paris, 1994.
- _____. *Travaux de Linguistique*, 5/6. *Sémiologie*. Université d'Angers, 1994.
- Joly, M. *Introdução à análise da imagem*. Campinas: Papirus, 1996.
- Sempreni, A. *Analyser la communication. Commente analyser les images, les médias, publicité*. Paris: L'Harmattan, 1996.
- Veja*, 1358. São Paulo: Abril, setembro de 1994.